

ESTÉTICA MILLERIANA DE LO SUBLIME: UN ENCUENTRO ENTRE HENRY MILLER Y LA POSMODERNIDAD

SUSANA JUAREZ MARTINEZ
Universidad de Alcalá

(Abstract)

In this article I try to develop a point of encounter between Henry Miller's text and the paradigmatic discourse of postmodernism. Having found a poetical space in which both may establish a mutual dialogue, the so-called aesthetic of the sublime. It analyses its representation in the Miller's fiction.

Knowing that the aesthetic of the sublime is not an aesthetic that consolidates the forms of beauty and pleasure, but a continuous effort to produce ambiguous, eclectic, poly-stylistic (use of multiple genres, tones, narrative techniques), fragmentary, paradoxical and contradictory texts that reflect postmodern man and woman's state of mind, and knowing as well that the sublime seeks communication with the collective voice to avoid any trade of elitism, which during Modernity kept the artist far away from his receptor. I maintain that Miller's text claims a similar anti-aesthetic that produces its author's catharsis.

Miller's anti-aesthetic uses obscene language in order to seize the reader's attention by means of scandal and outrage, and therefore, Millerian sexual imagery cannot only be regarded as pornographic but also as a means of self-liberation through the criticism of North American religious and moral traditions. Furthermore, we can find those elements that constitute the aesthetic of the sublime in Miller's contextual representational anti-aesthetic. Thus, ambiguity creates confusion and contradiction in the fictional realm. Fragmentation is reflected in the nature of the narrative subject as well as in the main character --both Miller-- so that chaos is conscious or unconsciously introduced in the text. Narrative and formal poly-stylism together with gender eclecticism lead the reader to expect the unexpected, sudden change of literary techniques and a dialogue with the narrator concerning his text. Finally, the narrative inconsistency and the abstraction of characters play an important role in Miller's text as the first two connect the third one with postmodernism.

Henry Miller es un escritor que vivió durante una época de absoluta desilusión social debido a los estragos que había causado la recién acabada Primera Guerra Mundial. El sueño decimonónico del progreso, expresado en el argumento del ascenso social, había sufrido un golpe mortal. Una de las respuestas más frecuentes a la dislocación cultural fue el autoexilio. Desde los años 20 hasta entrados los 40, París fue la colonia de artistas americanos más importante fuera de Estados Unidos. Además de Henry Miller, también Gertrude Stein, Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald, Edith Wharton, Sherwod Anderson, William Faulkner, Anaïs Nin escribieron y pasaron largas temporadas en la "Ciudad de la luz."

Todos ellos revelan el legado de la literatura norteamericana de la Depresión. Pero a diferencia de sus contemporáneos, Henry Miller rompe con ciertas normas que hasta entonces habían sido parte esencial de la tradición literaria. Desconstruye, asimismo, valores de la cultura occidental que se suponían fijos e inalterables creando su propia forma

artística. Según esto, el texto milleriano parece predecir uno de los fenómenos más importantes que produce la segunda mitad del siglo XX, a saber, el proceso paradigmático de la posmodernidad.

Muchos son los estudiosos de la obra de Henry Miller. Algunos, eternos detractores, le juzgan y condenan por obsceno, pornográfico y amoral. Otros le consideran un maestro moderno, uno de los autores más importantes de la literatura norteamericana de todos los tiempos. La mayoría ha analizado su estilo, forma narrativa y la influencia de su biografía en la ficción. Sólo unos pocos han podido captar la esencia de una obra que se aleja de todos los escritores de su tiempo. Por ejemplo, Nicholas Moore estableció un acertado paralelismo entre la escritura de Miller y la técnica de la improvisación en jazz:

Like the jazz musician playing his solo, Miller takes his pen in hand and writes, following, so to speak, wherever the pen leads him. The whole book, *Tropic of Cancer*, can be considered as a huge improvisation on a simple theme; and the theme, to borrow a title from the jazz musician, Count Basie, might be said to be "The World is Mad." The state of the world is not analysed. It is simply reproduced in Miller's own life and the life of his friends and acquaintances. He is pouring the whole of his soul into it, as the musician into his instrument. Miller's instrument is the word, and he is a very skilful manipulator of the word, he can make it do just what he wants, just as the jazz artist can make his instrument do just what he wants. And, because it is all a great improvisation, it is not shapeless, because it has a great artist behind it. The form is organic. The form is the form of the thoughts and feelings in Miller's mind (13).

Esta idea se acerca a la que quiero analizar en este artículo ya que ambas tienen en común el hecho de que Henry Miller es un autor innovador cuya técnica narrativa le hace adelantarse a su tiempo. En sus libros es posible encontrar ciertas estrategias más propias de una poética posmoderna, lo cual me ha introducido en el estudio de una posible conexión entre el autor norteamericano y el paradigma contemporáneo de la posmodernidad¹. Para lo cual creo indispensable presentar unos breves apuntes sobre la

1. "Posmodernidad" puede resultar un término igualmente problemático en tanto en cuanto se puede atribuir a la etapa histórica que sigue a la modernidad, y asimismo, a los proyectos culturales y artísticos que cuestionan, desconstruyen y reconstruyen el pensamiento crítico, teórico y artístico que dominaba el discurso moderno, o si se quiere, el "modernism" anglosajón. En el primer caso se encuentran teóricos tales como Fredric Jameson quien en su artículo "Excerpts from *Postmodernism*, recogido en *A Postmodern Reader* opina: "I cannot stress too greatly the radical distinction between a view for which the postmodern is one (optional) style among many others available and one which seeks to grasp it as the cultural dominant of the logic of late capitalism." (330) En el segundo caso encontramos a teóricos como Ihab Hassan ("Toward a Concept" en *A Postmodern Reader*) para quienes la posmodernidad desarrolla un catálogo figurativo de conceptos (indeterminación, polivalencia, hibridación) cuyas celebraciones lúdicas de libertad de representación se basan en una analogía entre la experimentación artística y la liberación social (280-281). En el caso específico de este artículo, me referiré a la *posmodernidad* no como etapa histórica, sino como discurso procesal caracterizado por los nuevos proyectos críticos y artísticos.

teoría posmoderna y más concretamente el apartado de esta que da a conocer lo que la crítica ha denominado estética de lo sublime.

En su libro *The Postmodern Condition: A Report of Knowledge*, el filósofo francés Jean Francois Lyotard² critica el poder político sobre las reglas de lo bello, de criterios a priori para el arte, y elige, por el contrario, la paradoja, la fragmentación y la ambigüedad. En la posmodernidad, se apuesta por una "estética" de lo *sublime* que M^a Carmen África Vidal relaciona con lo contradictorio por lo que "al enfrentarnos a una obra de arte lo que experimentamos ya no es solamente placer estético, sino placer y angustia a la vez." (*¿Qué es el Posmodernismo?* 31)

Se niega la consolidación de las formas bellas y se trabaja para producir textos ambiguos, eclécticos, poliestilísticos, fragmentados, paradójicos y contradictorios que reflejan el "estado de espíritu" del hombre y la mujer posmodernos. Asimismo, se apunta en dirección a la comunicación con la voz colectiva³ eliminando todo rastro de elitismo, que en la modernidad separaba al "Artista"--con mayúsculas-- de su receptor, y dividía al público en dos clases de hombres "los que lo entienden y los que no lo entienden."⁴

Para empezar, un comentario de Henry Miller que afirma con respecto a la belleza: "THE MARVELOUS IS ALWAYS BEAUTIFUL. ANYTHING THAT IS MARVELOUS IS BEAUTIFUL. INDEED NOTHING BUT THE MARVELOUS IS BEAUTIFUL." (*Stories, Essays* 95) Pone el ejemplo explícito de Dalí para explicar su idea de lo "MARAVILLOSO": "When Dalí talks of systematizing confusion does he mean this, this confusion which is truly marvellous, though perhaps not so beautiful?" (*Stories,*

2. Según Jean Francois Lyotard, la posmodernidad no supone una delimitación, sino, precisamente, una apertura ya que lo posmoderno trae consigo la ruptura de las normas en todos los ámbitos socio-culturales, y será precisamente esta postura la que determine el objeto de estudio de uno de sus textos más importantes, *The Postmodern Condition: A Report of Knowledge*: "The object of this study is the condition of knowledge in the most highly developed societies. I have decided to use the word Postmodern to describe that condition. The word is in current use on the American continent among sociologists and critics; it designates the state of our culture following the transformations which, since the end of the nineteenth century, have altered the game rules for science, literature, and the arts. The present study will place these transformations in the context of the crisis of narratives (xxiii)."

3. El texto no es un ente cerrado e independiente como se ha venido admitiendo, necesita de la actuación del lector para conferirle una significación, una interpretación. Respecto a esto, Linda Hutcheon asegura: "When the locus of meaning shifts from author to text to reader, and finally, to the entire act of enunciation, then we have perhaps moved beyond formalism and even beyond reader-response theory *per se*. We may be on the road to articulating a new theoretical model adequate not only to the self-reflexive art of today but also to our seemingly intense need to counteract our own critical marginalization. If we let the self-reflexivity of postmodern art and theory guide us, we may find ourselves in a position to argue that the discursive practice suppressed by analytico-referential discourse is already on the way to becoming the new model, the new set of analytical tools of ordering principles that mark the postmodern (*A Poetics* 86)."

4. Ortega y Gasset escribe: "El arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo... sino que va desde luego dirigido a una minoría especialmente dotada." (*La Deshumanización del Arte* 4)

Essays 95) Continuando la forma interrogativa de este discurso, me pregunto ¿no es el término “maravilloso” de Miller un sinónimo de la noción posmoderna de lo sublime? Ambos desarrollan la “confusión” como motor al rededor del cual gira este tipo de estética, sabiendo que no es más que un reflejo de nuestra civilización:

If one takes a sweeping glance at the paraphernalia which distinguishes our civilization from those of the past--I mean our battleship, factories, railways, torpedoes, gas-masks, etc.--one realizes that this is our civilization and not something else which we imagine civilization to be. Civilization is drugs, alcohol, engines of war, prostitution, machines and machine slaves, low wages, bad food, bad taste, prisons, reformatories, lunatic asylums, divorce, perversion, brutal sports, suicides, infanticide, cinema, quackery, demagoguery, strikes, lockouts, revolutions, putsches, colonization, electric chairs, guillotines, sabotage, floods, famine, disease, gangsters, money barons, horse racing, fashion shows, poodle dogs, chow dogs, Siamese cats, condoms, pessaries, syphilis, gonorrhea, insanity, neuroses, etc., etc. (Miller, *Stories, Essays* 95).

Para Miller, el verdadero artista es aquel que “is not interested in truth or beauty. The artist puts the picture into whack because he is thoroughly disinterested.” (*Stories, Essays* 94) En *Nexus*, el narrador Miller pone en boca de uno de sus personajes (Ricardo, un artista catalán emigrado a Cuba) la esencia del arte milleriano. Mientras el personaje de Ricardo habla sobre el tema, el narrador Miller nos aclara su posición al respecto: “Here is the true sage, I thought to myself.” Las palabras de Ricardo, eco del pensamiento del narrador, reflejan el concepto posmoderno de lo sublime⁵:

Once upon a time I thought that everything had to be expressed poetically, or musically. I did not realize that there was a place, and a reason, for ugly things.

5. Lyotard aboga por el valor de la experimentación, por la estética kantiana de lo sublime y no por una estética de lo bello. Lo sublime, en términos kantianos, es el efecto estimulado por aquellos objetos tan enormes o poderosos que abrumen nuestros poderes de percepción e imaginación. Si un artefacto humano que se considera problemático desde el punto de vista de la percepción sensible es capaz de alcanzar una capacidad racional y convertirse en un artefacto digno del disfrute y del placer del que lo percibe, podemos afirmar que tal artefacto puede ser considerado sublime. La satisfacción del potencial de lo sublime solamente se logra en aquellas obras que hacen que la naturaleza del arte sea explícitamente problemática por medio del esfuerzo de presentarla como una posibilidad infinita de experimentación y desarrollo. Y, asimismo, M^a Carmen África Vidal cita literalmente otra obra de Lyotard, *El Entusiasmo* al declarar que lo sublime entraña la finalidad de una “no finalidad” y el placer de un desplacer descubriendo así no sólo el alcance infinito de las ideas, alcance inconmensurable respecto de toda presentación, sino además, el destino del sujeto, que consiste en tener que suministrar una presentación para lo impresentable y, por lo tanto, cuando se trata de las ideas, sobrepasa todo aquello que queda para representación (¿Qué es el Posmodernismo? 31). Para Kant y también para Lyotard, lo sublime viene determinado por “reglas” estéticas aparentemente antinómicas, y por lo indeterminado y lo informe. Nótese el entrecomillado de “reglas” que alude a un término ciertamente peligroso en tanto en cuanto tratamos con el discurso de la posmodernidad.

For me the worst was vulgarity. But vulgarity can be honest, even pleasing, as I discovered. We do not need to raise everything to the level of the stars. Everything has its foundation of clay (*Nexus* 67).

Everman comenta con respecto a la "anti-estética" milleriana que está rodeada de digresiones, asociaciones y contradicciones de forma que "if Miller's anti-aesthetic is another kind of aesthetic, it is not an aesthetic of beauty and pleasure, for that would merely lead to more works of art. Miller wants not beauty but ecstasy, and his aesthetic is an aesthetic of the sublime." (333) Y esta estética de lo sublime--o quizá sería mejor decir *anti-estética*--es la misma de la que habla Lyotard al referirse al arte posmoderno. Lo sublime en literatura está relacionado con la "amenaza" de la nada o en palabras de Lyotard "nothing further happening." La consecuencia o resultado más inmediato es el fin de la literatura, la página en blanco, el silencio⁶ que quedaría tras el agotamiento de todas las posibilidades de escritura. Según Ihab Hassan en *The Literature of Silence: Henry Miller and Samuel Beckett*, esto es lo que Miller tenía en mente: "Obviously, Miller is an egregious instance of the prolific writer who aspires, beyond anti-literature even, to silence." (57)

¿Qué significa este "silencio"? Como todo lector advierte, el trabajo de Miller se enfoca hacia sí mismo, algunas veces hasta el punto de la "egomanía." El "yo" en Miller se inscribe dentro de los parámetros de la escritura, oración tras oración, página tras página, libro tras libro. Agotar las posibilidades de la escritura, penetrar en ese hipotético silencio literario sería, para Miller, perder su "yo," cederlo en favor de la nada, en una palabra rendirse: "Surrender, and the bliss which accompanies surrender." (*Plexus* 317) Experimentar esta rendición supone experimentar lo sublime, ser consumido por la vida, y para Miller "vida" no significa la vida humana de cada día, sino la "vida" en un sentido más amplio, más universal.

Man does not look to the sun in vain; he demands light and warmth not for the corpse which he will one day discard but for his inner being. His gratest desire is to burn with ecstasy, to commerge his little flame with the central fire of the universe (*The Time of the Assassins* 88).

6. Ihab Hassan habla del silencio como una metáfora de la nueva actitud que la literatura ha adoptado contra sí misma. Esta actitud cuestiona el poder del discurso literario y desarrolla una anti-literatura que se mueve a través de los parámetros del escándalo, apocalipsis, juego, acción, e ironía radical (*The Literature of Silence* 15). El silencio conduce al fin de la literatura en términos tradicionales, "the old principles of causality, psychological analysis, and symbolic relations, principles on which the bourgeois novel once comfortably rested, begin to crumble," (11) afirma Hassan. Pero todo fin, como dirían los místicos, también supone un principio. La nueva literatura (anti-literatura) que nace es eminentemente apocalíptica--de revelación, explica Hassan--y escandalosa en tanto en cuanto contiene elementos de subversión que originan el rechazo hacia la civilización occidental y hacia la imagen del hombre como medidor del resto de las cosas. Se convierte en pura acción lúdica, que converge en otra forma de silencio metafórico: la obscenidad literaria, íntimamente unida a la protesta: "It is easy to understand that in a culture given to sexual repression, protest may take the form, echo the ring, of obscenity." (Hassan, *The Literature of Silence* 10)

La experiencia crótico-religiosa de lo sublime es el territorio donde se mueve Miller, su proyecto, su meta. Sin embargo, esta experiencia podría parecer transitoria. El "yo" sucumbe en el silencio por un instante, se disuelve por un momento para volver al espacio mundano, al universo de los hombres, al mundo de la literatura donde el escritor debe seguir escribiendo con la esperanza de traspasar los límites literarios otra vez, para alcanzar nuevamente un momento de éxtasis. Sin duda, ésta es la razón por la que Miller se refiere una y otra vez a la experiencia de lo sublime como un "todavía" o un "casi":

A moment ago I had known what it was to pass beyond joy. A moment ago I had forgotten absolutely who I was: I had spread myself over the whole earth. Had it been more intense perhaps I would have passed over that thin line which separates the sane from the insane. I might have achieved depersonalization, drowned myself in the ocean of immensity (*Sexus* 246).

El fracaso parece construirse a partir de una estética de lo sublime, así pues para Miller, el artista no tiene nada que ganar al limitar su esfuerzo a lo que se puede hacer. De hecho, Miller parece recibir al fracaso gratamente porque se ha dado cuenta que, paradójicamente, el reconocimiento de tal imposibilidad hace lo imposible posible:

I would like my words to flow along in the same way that the world flows along, a serpentine movement through incalculable dimensions, axes, latitudes, climates, conditions. I accept *a priori* my inability to realize such an ideal. It does not bother me in the least. In the ultimate sense, the world itself is pregnant with failure, is the perfect manifestation of imperfection, of the consciousness of failure. In the realization of this, failure is itself eliminated (*The Wisdom of the Heart* 24).

Lo sublime se opone así a lo bello en el texto milleriano, que ha abandonado todo intento por crear obras de arte bellas según la concepción tradicional. No puede escribir obras bellas porque no cree en lo bello. Si alguna vez existió, ha muerto para siempre, y aunque algunos pretendan resucitarlo, no sería capaz de sobrevivir en el mundo de hoy.

Beauty, that feline beauty which has us by the balls in America, is finished. To fathom the new reality it is first necessary to dismantle the drains, to lay open the gangrened ducts which compose the genitourinary system that supplies the excreta of art. The odor of the day is permanganate and formaldehyde. The drains are clogged with strangled embryos (*Tropic of Cancer* 170).

Y en *Tropic of Capricorn*, Miller se atribuye a sí mismo la habilidad para definir un nuevo tipo de "belleza"--o estética de lo sublime-- en términos de fealdad:

I had a microscopic eye for the blemish, for the grain of ugliness which to me constituted the sole beauty of the object. Whatever set the object apart, of made of unserviceable, or gave it a date, attracted and endeared it to me. If this was perverse it was also healthy, considering that I was not destined to belong to this world which was springing up about me. Soon I too would become like these objects which I venerated, a thing apart, a non-useful member of society. I was

definitely dated. that was certain. And yet I was able to amuse, to instruct, to nourish. But never to be accepted, in a genuine way (50-51).

John Parkin comenta acerca de la "anti-belleza" milleriana: "The anti-beauty of *Tropic of Cancer* is the result, coming thick and fast with the flow of 'rivers, sewers, lava, semen, blood' lovingly described by the narrator, and with the two turds which to the horror of its managers a young Hindu lays in a brothel bidet." (126) Parkin se refiere al episodio en que Henry acompaña a un cliente de su amigo hindú Kepi a un prostíbulo. Allí, el joven hindú tiene necesidad de usar el cuarto de baño y Henry, pensando que no era tal la urgencia, le aconseja utilizar el bidé. A los pocos minutos, Henry oye voces en la habitación de al lado y cuando todos, la madam, las prostitutas, Henry y el hindú, echan un vistazo al bidé, observan la terrible y cómica escena: "There are two enormous turds floating in the water. . . 'Never have I seen anything like this! A pig! A dirty little pig!' The Hindu boy looks at me reproachfully." (*Tropic of Cancer* 98)

El lenguaje obsceno de Miller hace que el texto no pueda ser visto como una pieza bella en términos tradicionales pero lo cierto es que nunca fue el propósito del autor crear obras de arte bellas:

The pornography which he generates *negates love and beauty*, his obscenity negates accepted standards, his paradoxes negate received wisdom, his nonsense negates expressive thought, his isolation negates human contact (*cursiva mía*) (Parkin 258).

Se acaba de comprobar cómo Miller desconstruye esa noción moderna de belleza reclamando una estética--o anti-estética--de lo sublime. El lenguaje obsceno permite a nuestro autor reconocer el mundo que le rodea, y si no ve un mundo bello, no puede utilizar la belleza para adornarlo: "Miller had visualized in brutal sexual imagery the obscenity in contemporary experience--paralysis, inertia, and the attempt to make the earth into an 'arid plateau of health and comfort.'" (Nelson 46). Así pues leemos en *Tropic of Cancer*:

The dry, fucked-out crater is obscene. More obscene than anything is inertia. More blasphemous than the bloodiest oath is paralysis. If there is only a gaping wound left then it must gush forth though it produce nothing but toads and bats and homunculi (251).

En *Tropic of Capricorn* y *The Rosy Crucifixion* observamos la manera en que el acto sexual se expresa a través de la agresión. Aunque su experiencia sexual con Mona refleja una cierta violencia primitiva, Miller muestra una actitud menos destructiva que hacia aquellas mujeres que no significan tanto para él. En los encuentros sexuales con estas mujeres, el órgano sexual funciona más como un arma que como un instrumento de placer. Miller expresa esta actitud directamente a través de su distanciamiento de la mujer con la que está "haciendo el amor" con la siguientes palabras:

I could have held it in indefinitely - it was incredible how detached I was and yet thoroughly aware of every quiver and jolt she made. But somebody had to pay for making me walk around in the rain grubbing a dime. Somebody had to pay for the

ecstasy produce by the germination of all those unwritten books inside me (*Tropic of Capricorn* 191).

Esta agresión expresada a través de un duro lenguaje refleja la rebeldía de un hombre contra la sociedad que lo está reprimiendo, o para decirlo con Gordon "Miller's reactions are within the scope of normality. Faced with a deadening society which wants him to adopt death as life, he is fighting to preserve his openness to experience and to himself." (216) Al fin y al cabo "Violence, whether in deed or speech, is an inverted sort of prayer." (Miller, *Remember to Remember* 289)

Los personajes femeninos también presentan una agresividad física. En *Tropic of Capricorn*, Francie usaba al héroe donde fuera que estuvieran: "If we went dancing and she got too hot in the pants she would drag me to a telephone booth. . . ." (237) Valeska estaba esperando con Miller a que viniera su mujer de someterse a un aborto, y de repente "was leaning against the table, her tongue halfway down my throat, my hand between her legs." (55) Lola, su profesora de piano, "virgen y lasciva," también expresa su sexualidad a través de la agresividad:

I was helping* Lola to stoop down when suddenly she slipped, dragging me with her. She made no effort to get up; instead, she caught hold of me and pressed me to her, and to my complete amazement I also felt her slip her hand in my fly. . . and with it all she sunk her teeth into me, bruised my lips, slawed me, ripped my shirt and what the hell not. I was branded like a steer when I got home and took a look at myself in the mirror (*Tropic of Capricorn* 231).

Jane A. Nelson afirma que la agresividad sexual cuando proviene de los personajes femeninos actúa como un símbolo de castración y cuando proviene de los personajes masculinos, principalmente de Henry, funciona como una reducción del hombre a falo (53-54). Puede que este estudio psicoanalítico sea cierto, pero yo encuentro tanto en la agresividad sexual como en la agresividad lingüística un elemento más, aquel que engendra la rebeldía, la angustia de un ser que no puede expresarse libremente. Al atacar la moral americana desde las páginas de sus libros (utilizando el lenguaje brutal sobre una actividad eminentemente agresiva), Miller comunica su crítica más feroz de América, de sus valores literarios, morales y de comportamiento. El lenguaje obsceno es esencial si se quiere conseguir la atención del lector, él creía que sólo utilizando la provocación y el escándalo sería tomado en cuenta:

The most insistent question put to the writer of "obscene" literature is: why did you have to use such language? The implication is, of course, that with conventional terms or means the same effect might have been obtained. Nothing, of course, could be further from the truth. Whatever the language employed, no matter how objectionable--I am here thinking of the most extreme examples--one may be certain that there was no other idiom possible. Effects are bound up with intentions, and these in turn are governed by laws of compulsion as rigid as nature's own. That is something which non-creative individuals seldom ever understand. Someone has said that "the literary artist, having attained understanding, communicates that understanding to his readers. That understanding, whether of sexual or other matters, is certain to come into conflict

with popular beliefs, fears and taboos, because these are, for the most part, based on error" (Miller, *Remember to Remember* 280).

Asimismo, la fealdad, obscenidad y dureza del lenguaje ayuda en la presentación al lector de la extensa iconografía del mundo interior del autor. "Coitus is *par excellence* the ritual act for Miller, and... it means by which the nature of the relationship with the unconscious is explored." (Nelson 167) Imágenes de posesión demoníaca por una extraña energía sexual, coitos, orgias y la descripción de los órganos genitales son para Miller herramientas muy efectivas con las que describe su viaje interior hacia la autorreflexión. Hace algo más que mencionar los órganos genitales, se explaya en ellos, los inspecciona, los describe con todo lujo de detalles, sus partes, sus colores, su textura, y los compara con otros. Describe sus propias sensaciones de una manera explícita: erecciones, orgasmos...

Intercourses, defecation, urination, eating, drinking are all activities of man, and moral censure attaches no more to one than to another. Through it all hero-Miller maintains the same insouciant attitude, a broad and genial permissiveness that many have found hard to resist (Gordon 27).

Un ejemplo específico de esta anti-estética que refleja los genitales se encuentra en *Tropic of Cancer*, donde el objetivo del autor se centra en incluir aquellos aspectos de la experiencia sexual que salvo pocas excepciones han sido reprimidos en la historia de la literatura:

Suddenly I see a dark, hairy crack in front of me set in a bright, polished billiard ball; the legs are holding me like a pair of scissors. A glance at that dark, unstitched wound and a deep fissure in my brain opens up: all the images and memories that had been laboriously or absent-mindedly assorted, labeled, documented, filed, sealed and stamped break forth pell-mell like ants pouring out of a crack in the sidewalk; the world ceases to revolve, time stops, the very nexus of my dreams is broken and dissolved and my guts spill out in a grand schizophrenic rush, an evacuation that leaves me face to face with the Absolute... On the toilet door red chalk cocks and the madonna uttering the diapason of woe. I hear a wild, hysterical laugh, a room full of lockjaw, and the body that was black glows like phosphorus. Wild, wild, utterly uncontrollable laughter, and that crack laughing at me too, laughing through the mossy whiskers, a laugh that creases the bright, polished surface of the billiard ball. Great whore and mother of man with gin in her veins. Mother of all harlots, spider rolling us in your logarithmic grave, insatiable one, fiend whose laughter rives me! (247-248).

En este libro, Miller presenta dos actitudes diferentes hacia los órganos sexuales, una de desarrollo inadecuado y otra de visión filosófica. Acabo de presentar un párrafo donde se introduce la segunda. Van Norden, amigo de Miller, representa la primera en tanto en cuanto para él una mujer no existe como persona, sino como conjunto de genitales, su "Georgic cunt" o su "Danish cunt," que son simplemente "the empty crack of the prematurely disillusioned man." Según Gordon, para Miller, los genitales femeninos crean la ocasión propicia para explorar toda la energía de fecundación del cosmos (104). La

escena a la que se refiere Gordon ocurre cuando Henry y Fillmore entretienen a dos prostitutas que son también acróbatas (*Tropic of Cancer* 247-259).

No podemos olvidar que la sexualidad a través del lenguaje obsceno es también un medio de crítica rotunda hacia el puritanismo americano: "His intimate disclosures of sexual activity are still clear to the cultist who wishes to attack American puritanism." (Gordon 21) Debemos entender los pasajes sexuales de Miller como un proceso evolutivo del narrador hacia una integración de todas las posibilidades vitales, incluidas las físicas. Para comprender este punto de vista debemos asumir ciertos elementos de la cultura americana--la represión, el rechazo y la moral--que tienen su origen en el puritanismo de aquellos primeros peregrinos que navegaron en el May Flower. De esta manera, podremos entender que la sexualidad milleriana no es sólo pornográfica--análisis simplista de críticos y editores americanos durante 30 años --sino un intento de autoliberación a través de la crítica a la tradición ético-moral norteamericana⁸.

Miller siempre reprochará a Estados Unidos su obligada expatriación. En América el artista es siempre un proscrito, un paria, decía Miller, y por eso tuvo que irse a París. La Ciudad de la Luz era el único lugar en el que un artista podía seguir siéndolo sin perder la dignidad. Henry Miller sentía una fuerza incontrolable dentro de sí, que en caso de haber sido liberada en su país, habría sido un completo fracaso. En Estados Unidos se ahogaba en el silencio. Por esta razón atacará las instituciones americanas y denunciará la moral puritana a través del lenguaje que él sabe ofende y escandaliza a los americanos, y si para ello tiene que renunciar a la belleza, no se lo pensará dos veces:

I have a vivid recollection of my state of mind on leaving the place. It framed itself thus: *no hope for the artist!* The only artists who were not leading a dog's life were the commercial artists; they had beautiful homes, beautiful brushes, beautiful models. The others were living like ex-convicts. This impression was confirmed and deepened as I travelled along. America is no place for an artist; to be an artist is to be a moral leper, an economic misfit, a social liability. A corn-fed hog enjoys a better life than a creative writer, painter or musician. To be a rabbit is better still. When I first returned from Europe I was frequently reminded of the fact that I was an "expatriate", often in an unpleasant way. The expatriate had come to be looked upon as an escapist. Until the war broke out it was the dream of every American artist to go to Europe--and to stay there as long as possible. Nobody thought

7. Después de treinta años de censura, Miller ganó la batalla contra las editoriales, publicaciones y librerías que ostentaban el poder en la América de aquellos días e impidieron la publicación de sus libros: "Since the *Tropic of Cancer* first appeared in Paris, in 1934, I have received many hundred of letters from readers all over the world; they are from men and women of all ages and all walks of life, and in the main they are congratulatory messages. Many of those who denounced the book because of its gutter language professed admiration for it otherwise; very, very few ever remarked that it was a dull book, or badly written. The book continues to sell steadily "under the counter" and is still written about at intervals although it made its appearance thirteen years ago and was promptly banned in all the Anglo-Saxon countries (Miller, *Remember to Remember* 278).

8. Precisamente Ihab Hassan en *The Literature of Silence* la confirma: "Obscenity is also a mode of purification, a way of cleansing human sensibilities from the sludge of dogma, the dross of hypocrisy." (37)

proper, fitting thing to do, go to Europe. I mean. With the outbreak of the war a sort of childish, petulant chauvinism set in. "Aren't you glad to be back in the good old U.S.A.?" was the usual greeting. "No place like America, *what?*" To this you were expected to say "You betcha!" Behind these remarks there was of course an unacknowledged feeling of disappointment; the American artist who had been obliged to seek refuge again in his native land was angry with his European friends for having deprived him of the privilege of leading the life he most desired. He was annoyed that they had allowed such an ugly, unnecessary thing as war to break out. America is made up, as we all know, of people who ran away from such ugly situations. America is the land par excellence of expatriates and escapists, renegades, to use a strong word. A wonderful world we might have made of this new continent if we had really run out on our fellow-men in Europe, Asia and Africa. A brave, new world it might have become, had we had the courage to turn our back on the old, to build afresh, to eradicate the poisons which had accumulated through centuries of bitter rivalry, jealousy and strife (Miller, *Stories, Essays* 329-330).

A través de las escenas sexuales y lenguaje brutal, Miller explora una estética de lo *sublime* que rechaza la belleza y aboga por lo obsceno, lo violento, produciendo en el lector placer y angustia a la vez. El elemento catártico proporciona a Miller su auto-liberación y quizás también la del lector.

La ambigüedad⁹ va a ser, como veremos a continuación, uno de los elementos a través del cual Miller expresará sus sentimientos y mediante el cual causará incertidumbre en el lector. Norman Mailer, en su libro *Genius and Lust*, comenta sobre Miller:

In those seven years with June, Miller was shaping the talent with which he would go out into the world. It is part of the total ambiguity with which he has scrounged himself (despite the ten thousand intimate details he offers of his life) that we do not know by the end of *The Rosy Crucifixion* whether she breathed a greater life into his talent or exploited him (191).

Ciertamente no sabemos si "Mona" (June en la vida real) era esa gran dama de hielo que congeló para siempre una parte de Henry o más bien un precioso elemento de la madre naturaleza víctima del abuso social y familiar. Tampoco sabemos si Miller podría haberse convertido en algo así como el Shakespeare americano capaz de escribir sobre tiranos y villanos--en cambio, y de forma reiterada escribió sobre su propia liberación. No llegamos a averiguar si la obsesión que Miller sentía por ella le bloqueó como escritor impidiendo plasmar uno sólo de sus pensamientos en una hoja de papel o por el contrario--posibilidad más acertada--jamás habría escrito una línea si no hubiera sido por la

9. Umberto Eco también defiende la ambigüedad como elemento base sobre el que se asienta toda obra de arte abierta u "opera aperta": "The work remains inexhaustible insofar as it is "open," because in it an ordered world based on universally acknowledged laws is being replaced by a world based on ambiguity, both in negative sense that directional centers are missing and in a positive sense, because values and dogma are constantly being placed in question (9)."

inspiración de su musa. Tras leer sus libros, llegamos a dudar si Henry conoció alguna vez a June o fue todo un sueño, otro artificio milleriano. Todo lo que llegamos a conocer es que después de siete años de relación, Henry se marchaba a París solo para pasar una larga temporada y comenzar a vivir y finalmente a escribir.

Cuando Henry Miller conoce a su musa, comienza una alucinación que no cesaría durante los siete años siguientes, y lo escribe como si de una "aparición" se tratase:

... I noticed her coming towards me: she is coming with sails spread, the large full face beautifully balanced on the long, columnar neck. I see a woman perhaps eighteen, perhaps thirty, with blue-black hair and a large white face, a full white face in which the eyes shine brilliantly. . . . I remember the smile she gave me - knowing, mysterious, fugitive - a smile that sprang up suddenly, like a puff of wind. The whole being was concentrated in the face. I could have taken just the head and walked home with it: I could have put it beside me at night, on a pillow, and made love to it. The mouth and the eyes, when they opened up, the whole being glowed from them. There was an illumination which came from some unknown source, from a centre hidden deep in the earth. I could think of nothing but the face, the strange, womb-like quality of the smile, the engulfing immediacy of it. The smile was so painfully swift and fleeting that it was like the flash of a knife. This smile, this face, was borne aloft on a long white neck, the sturdy, swan-like neck of the medium - and of the lost and the damned (*Tropic of Capricorn* 310).

De hecho el narrador de *Tropic of Capricorn* habla utilizando términos oníricos al comentar este encuentro, como si de un sueño se tratase:

One can wait a whole life time for a moment like this. The woman whom you never hoped to meet now sits before you, and she talks and looks exactly like the person you dreamed about. But strangest of all is that you never realized before that you had dreamed about her. Your whole past is like a long sleep which would have been forgotten had there been no dream. And the dream too might have been forgotten had there been no memory, but remembrance is there in the blood and the blood is like an ocean in which everything is washed away but that which is new and more substantial even than life: REALITY (312).

Y llega incluso a decir que con ella siente el equilibrio: "I lie suspended over the surface of the moon. The world is in a womb-like trance: the inner and the outer ego are in equilibrium." (*Tropic of Capricorn* 316) Sin embargo, y aquí aparece la ambigüedad, el lector empieza a sentir una cierta confusión cuando lee:

Knowing only a fraction of her life, posessing only a bag of lies, of inventions, of imaginings, of obsessions and delusions, putting together tagends, coke dreams, reveries, unfinished sentences, jumbled dream talk, hysterical ravings, ill-disguised fantasies, morbid desires, meeting now and then a name become flesh, overhearing stray bits of conversation, observing smuggled glances, half-arrested gestures, I could well credit her with a pantheon of her own private fucking gods, of only too vivid flesh and blood creatures, men of perhaps that very afternoon, of perhaps

only an hour ago, her cunt perhaps still choked with the sperm of the last fuck (*Tropic of Capricorn* 312).

La obsesión que le causa el no saber sobre su vida, su trabajo o si le es fiel le impide escribir y le transforma no sólo como escritor, sino también como hombre en un ser inseguro, inconsistente, "desequilibrado":

I hear the walls falling, the walls caving in on us and the house going up in flames. I hear them calling us from the street, the summons to work, the summons to arms, but we are nailed to the floor and the rats are biting into us. The grave and womb of love entombing us, the night filling our bowels and the stars shimmering over the black bottomless lake. . . . We lived in black holes with drawn curtains, we ate from black plates, we read from black books. We looked out of the black hole of our life into the black hole of the world. The sun was permanently blacked out, as though to aid us in continuous internecine strife. For sun we had Mars, for moon Saturn: we lived permanently in the zenith of the underworld (*Tropic of Capricorn* 210-211).

El sexo en Miller puede ser visto como un elemento que genera ambigüedad en tanto en cuanto se configura como una síntesis de liberación y obsesión. Según Michael Woolf en su ensayo "Beyond Ideology: Kate Millet and the Case for Henry Miller": "Sexual action is both an expression of liberation and freedom, and simultaneously the reverse, a prison of obsession." (170) La contradicción, queda claro, no se produce entre sexo y amor ya que estas dos dimensiones se integran en la figura de la segunda esposa de Henry (June/Mona/Mara), sino entre liberación y obsesión. Por una parte observamos el sentido de liberación en la escena donde se relata una orgía sexual en la que participan Henry, Mara, su amigo Ulric y Lola. La orgía libera a los participantes de convenciones sociales y morales como se demuestra, por ejemplo, a través de la figura de Lola:

Lola Jackson was a queer girl. She had only one defect--the knowledge that she was not pure white. That make her rather difficult to handle, at least in the preliminary stages. A little too intent upon impressing us with her culture and breeding. After a couple of drinks she unlimbered enough to show us how supple her body was. Her dress was too long for some of the stunts she was eager to demonstrate. We suggested that she take it off, which she did revealing a stunning figure which showed to advantage in a pair of sheer silk hose, a brassiere and pale-blue panties. Mara decided to follow suit. Presently we urged them to dispense with the brassieres. There was a huge divan on which the four of us huddled in a promiscuous embrace (*Sexus* 91).

El acto de quitarse la ropa podría ser un símbolo del abandono de los valores culturales y educativos tradicionales, de toda regla ética y convención social. El "yo" público se deja caer al tiempo que la ropa interior. La orgía se traduce en una celebración de la sensualidad y un culto a la libertad:

It was too good to be true. I expected the door to be flung open any moment and an accusing voice scream: "Get out of there, you brazen creatures." But there was

only the silence of the night, the blackness, the heavy sensual odours of earth and sex (*Sexus* 386).

Por otra parte, el sexo también se convierte en una obsesión porque para Henry acredita toda actividad humana, conlleva la "iluminación." En otras palabras, la interacción entre sexo e introspección no es solamente una estrategia literaria, sino la piedra angular de la visión cósmica milleriana: "Ideas have to be wedded to action, if there is no sex, no vitality in them, there is no action," es decir, lo que Miller llamó "omphalos" (*Tropic of Cancer* 244), o el eje al rededor del cual gira el resto de las cosas.

La ambigüedad es una de las características de la estética de lo *sublime* o de la "opera aperta" en términos de Umberto Eco. Pues bien, en el texto milleriano hemos encontrado ambigüedad en la forma, ambigüedad en su contradicción, ambigüedad en el contexto de ficción: si parece no existir fin en el sufrimiento de Henry durante su estancia en París "It is now the fall of my second year in Paris. I was sent here for a reason I have not yet been able to fathom. I have no money, no resources, no hopes," ese mismo sufrimiento se transforma en una forma descarada de éxito "I am the happiest man alive," (*Tropic of Cancer* 9) Y páginas más adelante reitera: "I recall distinctly how I enjoyed my suffering," (17)

El texto milleriano adopta, representa y celebra la naturaleza fragmentaria de la experiencia--otra de las características de la "estética" posmoderna de lo sublime. La experiencia vital de Henry está envuelta, en infinidad de ocasiones, por el caos que hizo tanto del hombre como del mito un ser fragmentado, lo cual se plasma con evidente efecto en el "yo" narrativo y el de ficción: "Miller abandons assumptions of literature as structured and selective experience and moves into messy, cluttered areas of emotional complexity. The self is presented in debate with self, the consciousness in dramatic, often contradictory, movement" (Woolf 167). En *Tropic of Capricorn*, por ejemplo, Miller comenta: "Everything that happens, when it has significance, is in the nature of a contradiction. . . . I was a contradiction in essence, as they say," (13) Y en *Big Sur* confiesa:

I suspect that many who read my books, or talk about my life, believe that I am living in an ivory tower. If I am, it is a tower without walls in which fabulous and often "anachronistic" things happen. In following this fantasia the reader should bear in mind that cause and event, chronology, order of any kind--except the illogical order of life itself--is absent (42).

El término *fragmentación*¹⁰ describe de una manera muy precisa los dos primeros capítulos de *Tropic of Cancer*. Más allá del orden, el desorden gobierna estas páginas y

10. Las conclusiones a las que llega Jean Francois Lyotard en su libro *The Postmodern Condition* reafirman la apertura, la incertidumbre y la fragmentación: "... the continuous differentiable function is losing its preeminence as a paradigm of knowledge and prediction. Postmodern science--by concerning itself with such things as undecidables, the limits of precise control, conflicts characterized by incomplete information, "fracta," catastrophes, and pragmatic paradoxes--is theorizing its own evolution as discontinuous, catastrophic, word knowledge, while expresing how such a change can take place. It is producing not the known, but the unknown. And it suggests a model of legitimation that has nothing to do with maximized performance, but has as its basis difference understood as paralogy (60)."

constituye el estilo narrativo y el punto de vista del autor. Miller juega con su fragmentación--escribiendo delante de un espejo agrietado--exaltando sus contradicciones y confusiones e intensificando su esquizofrenia a través de una retórica surreal:

It is the twenty-somethingth of October. I no longer keep track of the date. Would you say--my dream of the 14th November last? There are intervals, but they are between dreams, and there is no consciousness of them left. The world around me is dissolving, leaving here and there spots of time. The world is a cancer eating itself away. . . . I am thinking that when the great silence descends upon all and everywhere music will at last triumph. When into the womb of time everything is again withdrawn chaos will be restored and chaos is the score upon which reality is written (10).

"The Tailor Shop," uno de los capítulos de *Black Spring*, es otro ejemplo claro de narrativa fragmentada. El conocimiento de Miller se transforma en una hipérbole verbal con fragmentos (que se refieren a los distintos años de su vida) de oscura conexión. La prosa desordenada refleja una angustia cuya causa permanece oculta, a pesar de que Widmer afirme: "The pyrotechnical fragments would seem to mark, in Miller's consciousness, the simultaneous decline of his father's tailor shop, the prewar world, and a whole way of life." (48)

El capítulo empieza con el tono rutinario que supone ir a la sastrería todas las mañanas: "The day used to start like this: 'Ask so-and-so for a little something on account, but don't insult him!'" Continúa con una descripción de los sastres que trabajan en ella: "There were three Bendixes - H. W., the grumpy one, A. F., whom the old man referred to in the ledger as Albert, and R. N., who never visited the shop because his legs were cut off." Tras varias páginas de comentarios sobre estos tres personajes y otros que aparecen "por arte de magia," Miller incluye el siguiente párrafo:

Zero weather and crazy George, with one arm bitten off by a horse, dressed in dead men's remnants. Zero weather and Tante Melia looking for the birds she left in her hat. Zero, zero, and the tugs snorting below in the harbor, the ice floes bobbing up and down, and long thin streams of smoke curling fore and aft. The wind blowing down at seventy miles an hour, tons and tons of snow all chopped up into tiny flakes and each one carrying a dagger. The icicles hanging like corkscrews outside the window, the wind roaring, the panes rattling. Uncle Henry is singing "Hurrah for the German Fifth!" His vest is open, his suspenders are down, the veins stand out on his temples. *Hurrah for the German Fifth!* (109).

La sastrería aparece de nuevo tras esta interrupción, y sigue como base de la narración pero no hay coherencia en su discurso fragmentario porque Miller acepta el caos reinante que incluye en su escritura:

Once I thought there were marvellous things in store for me. Thought I could build a world in the air, a castle of pure white spit that would raise me above the tallest building, between the tangible and the intangible, put me in a space like music

where everything collapses and perishes but where I would be immune. great. godlike, holiest of the holies. It was I imagined this, I the tailor's son! I who was born from a little acorn on an immense and stalwart tree. In the hollow of the acorn even the faintest tremor of the earth reached me: I was part of the great tree, part of the past, with crest and lineage, with pride, *pride*. And when I fell to earth and was buried there I remembered *who* I was, *where* I came from. Now I am lost, *lost*, do you hear? You don't hear? I'm yowling and screaming--don't you hear me? Switch the lights off! (132).

Tal es el caso de la primera parte de *The Colossus of Maroussi* donde Miller impregna su texto de descripciones fragmentadas de su viaje por Grecia, detalles misceláneos de personajes y el conjunto de sus revelaciones (76-86), todo sin aparente orden o secuencia. Sin embargo, Jane A. Nelson trata de dar un sentido a la fragmentación de Miller: "In fact, it is by means of this fragmentation that the event in the 'author's' life are integrated and the requirements of the confessions form are met." (23) Lo cierto es que la fragmentación ayuda a enfatizar el carácter anti-estético del texto milleriano y a enfrentar lo sublime a lo bello--que Miller rechaza: "that feline beauty which has us by the balls in America is finished." (*Tropic of Cancer* 170)

Además de la ambigüedad y la fragmentación, el eclecticismo¹¹ es otro elemento clave en la estética de lo *sublime*. Multiplicidad de formas, estilos, géneros y formas narrativas gobiernan, o mejor dicho "desgobiernan," el discurso milleriano creando confusión, inconsistencia y descentralización. La estructura literaria lógica es algo de lo que Miller se aleja, quizás para reflejar el caos de la sociedad occidental o simplemente, una vez más, para desconstruir el concepto de belleza que se tenía del arte durante la época moderna. El resultado es una "estética" de lo *sublime* en contra de una estética de lo bello--recordemos que no solamente produce placer estético, sino que el lector experimenta placer y angustia a la vez.

En primer lugar, observamos una mezcla de géneros: "Confessions, romance, anatomy: these forms merge and coexist in the volumes of Miller's psychic drama." (Nelson 187) Utiliza la autobiografía, en cierto modo porque incluye datos precisos de su vida así como experiencias reales. Este es el caso de su trabajo en la Western Union donde ocupó el puesto de jefe de personal cuyo cometido era contratar y despedir mensajeros: "In a few months I was sitting in Sunset Place hiring and firing like a demon." (*Tropic of Capricorn* 18) O su relación turbulenta con su segunda esposa June (Mona/Mara), su experiencia en París, su viaje por Grecia y su vuelta a Estados Unidos. Sin embargo, esta experiencia vital se ve manipulada, transformada y deformada por lo que Jane A. Nelson denomina "confessions": "In Miller's confession his concern with the nature of self and the processes of becoming provide the theoretical subject on which he seeks to integrate his mind." (187) Sus "confesiones" son comentarios personales y digresiones de una mente cuyo carácter onírico, surreal y fantástico se opone y contrasta con el mero hecho de contar

11. La filosofía posmoderna se caracteriza por un eclecticismo (calificativo eminentemente posmoderno) basado en la diversidad de ideas heredadas de muy diferentes y divergentes pensadores y corrientes filosóficas. Tal eclecticismo implica, irremediamente, la contradicción y en consecuencia, la falta de consenso, aunque bien podría decir a estas alturas que ésto no es más que el signo de la posmodernidad, y precisamente una de las ideas hegelianas que adopta la posmodernidad.

de una manera "honrada" la historia de su vida. La visión personal e íntima del autor aparece sobre todo en momentos de auto-reflexión o análisis de la "anatomía" de un personaje. Respecto a sí mismo, leemos:

Love, love, love. And in the midmost midst of it walks this young man, myself, who is none other than Gottlieb Leberecht Müller.

Gottlieb Leberecht Müller! This is the name of a man who lost his identity. Nobody could tell him who he was, where he came from of what had happened to him. In the movies, where I first made the acquaintance of this individual it was assumed that he had met with an accident in the war. But when I recognized myself on the screen, knowing that I had never been to the war, I realized that the author had invented this little piece of fiction in order not to expose me. Often I forget which is the real me. Often in my dreams I take the draught of forgetfulness, as it is called, and I wander forlorn and desperate, seeking the body and the name which is mine. And sometimes between the dream and reality there is only the thinnest line (*Tropic of Capricorn* 206-207).

Respecto a la "anatomía" de otros personajes, Nelson comentará que puesto que la forma de "confesión" es tan pronunciada, "the characters of anatomy are not people, but mental attitudes." (77) Esto es debido a que la selección pertinente de los detalles depende del interés particular del autor, y ya que es una visión del autor, leeremos proyecciones que fluyen de la oscuridad de su subconsciente. Estas proyecciones se organizan, o debería decir "desorganizan," en modelos anti-narrativos o de anti-crónica:

... characters can appear or disappear as they are symbolically appropriate, and the reader's interest in their eventual 'history' is not stimulated. Their appearance or disappearance established a sequence of experiences that have allegorical significance. Hence the autobiographical produces the confession (Nelson 77).

Por otra parte, Miller adopta posibilidades estéticas más exploradas en esa época en poesía que en prosa. De hecho, se puede decir que Miller acercó, como nunca nadie lo había hecho en América, la novela a la poesía. Ihab Hassan, en *The Literature of Silence*, no duda en afirmar que "A simple description of a scene or an action suddenly blends into surreal poetry, images crackling and twisting, words rushing and piling, language itself exploding in outrageous mockery." (66) Y Michael Woolf confirma:

Miller exploits surrealist potential both to "convert" violence into poetry and to express the contradictions of the consciousness, and the integration of those contradictions within the single self. Miller presents the consciousness as a set of reconciled tensions valuable in the dramatic intensity created. The stylistic mode of representing this field of tension is the juxtaposition of the poetic and the profane (174).

La alegoría, el simbolismo, y el lenguaje poético se hacen patentes en el siguiente párrafo donde Miller-narrador hace fluir un conjunto de significativas imágenes en las que la figura de Mona se disuelve:

How had she come to expand thus beyond all grip of consciousness? By what monstrous law had she spread herself thus over the face of the world, revealing everything and yet concealing herself? She was hidden in the face of the sun, like the moon in eclipse: she was a mirror which had lost its quicksilver, the mirror which yields both the image and the horror. Looking into the backs of her eyes, into the pulpy translucent flesh, I saw the brain structure of all formations, all relations, all evanescence. I saw the brain withing the brain, the endless machine endlessly turning, the word Hope revolving on a spit, roasting, dripping with fat, revolving ceaselessly in the cavity of the third eye. I heard her dreams mumbled in lost tongues, the stifled screams reverberating in minute crevices, the gasps, the groans, the pleasurable sights, the swish of lashing whips. I heard her call my own name which I had not yet uttered. I heard her curse and shriek with rage. I heard everything magnified a thousand times, like a homunculus imprisoned in the belly organ. I caught the muffled breathing of the world, as if fixed in the very crossroads of sound (*Tropic of Capricorn* 211).

Las imágenes se multiplican cuando se trata de París. Al principio, París es un laberinto de calles oscuras que Henry atraviesa para encontrarse a sí mismo--misión que le trajo a la Ciudad de la Luz: "The archetypal labyrinth is suggested by these dark corridors, and by the corridors through which the I must grope every night, seeking his room in darkness." (Nelson 42)

Twilight hour, Indian blue, water of glass, trees glistening and liquescent. The rails fall away into the canal at Jaurès. The long caterpillar with lacquered sides dips like a roller coaster. It is not Paris. It is not Coney Island. It is a crepuscular melange of all the cities of Europe and Central America. The railroad yards below me, the tracks black, webby, not ordered by the engineer but cataclysmic in design, like those gaunt fissures in the polar ice which the camera registers in degrees of black (*Tropic of Cancer* 11-12).

El río--más concretamente el Sena--es una imagen positiva en *Tropic of Cancer* en tanto en cuanto es símbolo de fecundación y vida, del fluir de la vida humana que conecta al hombre con su pasado. Es en París, frente al Sena, donde Henry Miller obtiene la paz necesaria que le reconcilia con el mundo y le convierte en escritor capaz de fecundar arte, de "dar a luz" a su libro. Al estilo de Whitman, Miller escribe:

After everything had quietly sifted through my head a great peace came over me. Here, where the river gently winds through the girdle of hills, lies a soil so saturated with the past that however far back the mind roams one can never detach it from its human background. Christ, before my eyes there shimmered such a golden peace that only a neurotic could dream of turning his head away. So quietly flows the Seine that one hardly notices its presence. It is always there, quiet and unobtrusive, like a great artery running through the human body. In the wonderful peace that fell over me it seemed as if had climbed to the top of a high mountain: for a little while I would be able to look around me, to take in the meaning of the landscape. Human beings make a strange fauna and flora. From a distance they appear negligible; close up they are apt to appear ugly and malicious. More than

anything they need to be sorrouned with sufficient space--space even more than time. The sun is setting. I feel this river flowing through me--its past, its ancient soil, the changing climate (317-318).

Siempre que Miller habla de América lo hace en tono crítico, irónico, la mayoría de las veces desacreditando aquellos principios que son la base de la sociedad americana: a saber, familia, religión y moral. En un párrafo específico de "The Fourteenth Ward," donde Miller describe su niñez en las calles de su viejo Brooklyn, Miller realiza esta crítica a América pero en un tono eminentemente poético. Mezcla todo un conjunto de imágenes (algunas positivas y otras negativas): sobre el río, el fluir de sus aguas--imágenes positivas, como se ha visto en un análisis anterior--y sobre la polución de las fábricas que lo alimentan de basuras y desechos:

And the prow cleaves the waters in an unending metaphor: the heavy body of the vessel moves on, with the prow ever dividing, and the weight of her is the unweighable weight of the world, the sinking down into unknown barometric pressures, into unknown geologic fissures and caverns where the waters roll melodiously and the stars turn over and die and hands reach up and grasp and clutch and never seize nor close but clutch and grasp while the stars die out one by one, myriads of them, myriads and myriads of worlds sinking down into cold incandescence, into fuliginous night of green and blue with broken ice and the burn of champagne and the hoarse cry of gulls, their beaks swollen with barnacles, their foul garbaged mouths stuffed forever under the silent keel of the ship. One looks down from the Brooklyn Bridge on a spot of foam of a little lake of gasoline or a broken splinter of an empty scow; the world goes by upside down with pain and light devouring the innards, the sides of flesh bursting, the spears pressing in against the cartilage, the very armature of the body floating off into nothingness. Passes through you crazy words from the ancient world, signs and portentes, the writing on the wall, the chinks of the saloon door, the card-players with their clay pipes, the gaunt tree against the tin factory, the black hands stained even in death (*Black Spring* 13).

Linda Hutcheon afirma que en la era posmoderna es muy difícil delimitar los géneros literarios porque el eclecticismo borra los límites entre ellos: Who can tell anymore what the limits are between the novel and the short story collection, the novel and the long poem, the novel and the autobiography, the novel and history, the novel and biography? Precisamente, Henry Miller, treinta años antes, trabaja para borrar la barrera entre los géneros literarios, y este eclecticismo es característica esencial de su estética de lo *sublime*.

Ahora bien, el eclecticismo, el poliestilismo y la fusión de distintos elementos no se limita a los géneros literarios, también observamos estos elementos en la forma y estilo narrativo de Miller. En cuanto a la forma, Erica Jong afirma en su libro *The Devil at Large*:

Like any shaman, he [Henry Miller] worked in a variety of forms: voice, watercolor, the photographs he posed for, the documentaries he conspired in. In many ways, he anticipates Cindy Sherman, Art Spiegelman, and other postmodernist artists, using his own photographic or painted persona to create his own oeuvre. . . . Miller's art is always bursting the boundaries of form as we know

it. I strains beyond the frame of the picture. This is partly its subject, and it also accounts for the difficulty a form-ridden commentator has with it. (48-49).

En *Tropic of Cancer*, Miller mezcla los sentidos humanos y las artes pictóricas, la poesía y la música en un torbellino polimorfo de sensualidad:

In every poem by Matisse there is the history of a particle of human flesh which refused the consummation of death. The whole run of flesh, from hair to nails, expresses the miracle of breathing, as if the inner eye, in its thirst for hungry seeing mouths. By whatever vision one passes there is the odor and the sound of voyage. . . . He it is, if any man today possesses the gift, who knows where to dissolve the human figure, who has the courage to sacrifice an harmonious line in order to detect the rythm and murmur of the blood, who takes the light that has been refracted inside him and lets it flood the keyboard of color (168).

Y al principio de este mismo libro, se observa una yuxtaposición de voces interrelacionadas, temporalidades y modos narrativos:

I think of Spengler and of his terrible pronunciamientos . . . it is only later, after I have crossed the Seine, after I have put behind me the carnival of lights, that I allow my mind to play with these ideas. For the moment I can think of nothing--except that I am a sentient being stabbed by the miracle of these waters that reflect a forgotten world. All along the banks the trees lean heavily over the tarnished mirror; when the wind shed a few tears and shiver as the water swirls by. I am suffocated by it. No one to whom I can communicate even a fraction of my feelings....

The trouble with Irène is that she has a valise instead of a cunt. She wants fat letters to shove in her valise. Immense, *avec des choses inouïes*. Llona now, she had a cunt. I know because she sent us some hairs from down below (14).

El poliestilismo narrativo y formal, el eclecticismo de géneros y modos predispone al lector a esperar lo inesperado, al cambio repentino de técnicas literarias y al diálogo con el narrador en relación a su texto.

Los recuerdos del pasado en el texto milleriano fluyen mientras se está en movimiento. Henry Miller recuerda a su primera mujer cuando hace el amor con una prostituta; recuerda su primer amor mientras camina por las calles o viaja para visitar a un amigo; la vida no se para ni el movimiento cesa mientras se produce el fluir de sus recuerdos. Miller desarrolla el análisis en movimiento, se aleja de la vivisección estática. Anaïs Nin comenta al respecto:

Henry's daily and continuous flow of life, his sexual activity, his talks with everyone, his café life, his conversations with people in the streets, which I once considered an interruption to writing, I now believe to be a quality which distinguishes him from other writers. It is what I do with the journal, carrying it everywhere, writing on café tables while waiting for a friend, on the train, on the bus, in waiting rooms at the station, while my hair is washed, at the Sorbonne

when the lectures get tedious, on journeys, trips, almost while people are talking (163).

Esta conexión entre movimiento y voz narrativa conduce a una voluntad por parte del autor de integrar la contradicción en el texto, y lo que es más importante--al menos dentro de este apartado--crea una yuxtaposición de ambas formas. El eclecticismo formal aparece una vez más para proclamar el carácter de la estética milleriana, estética--o anti-estética--de lo *sublime*.

Asimismo, se observa eclecticismo en cuanto al tono del texto milleriano: la yuxtaposición de géneros literarios, formas y estilos causa la variación y mezcla de tonos narrativos. En el mismo libro observamos diferentes tonos, e incluso dentro del mismo capítulo. Unas veces humorístico, otras dramático, la mayoría de las veces irónico. En ciertos momentos pesimista y catastrofista, en otros optimista y esperanzador. El segundo capítulo de *Black Spring*, "Third or Fourth day of Spring," abre con un párrafo cuya característica principal es el humor, aunque un humor más bien negro, casi tétrico:

The house wherein I passed the most important years of my life had only three rooms. One was the room in which my grandfather died. At the funeral my mother's grief was so violent that she almost yanked my grandfather out of the coffin. He looked ridiculous, my dead grandfather, weeping with his daughter's tears. As if he were weeping over his own funeral.

In another room my aunt gave birth to twins. When I heard *twins*, she being so thin and barren, I said to myself--why twins? why not triplets? why not quadruplets? why stop? So thin and scraggly she was, and the room so small--with green walls and a dirty iron sink in the corner. Yet it was the only room in the house which could produce twins--or triplets, or jackasses.

The third room was an alcove where I contracted the measles, chicken pox, scarlet fever, diphtheria, et cetera: all the lovely diseases of childhood which make time stretch out in everlasting bliss and agony, especially when Providence has provided a window over the bed with bars and ogres to claw at them and sweat as thick as carbuncles, rapid as a river and sprouting, sprouting as if it were always spring and tropics, with thick tenderloin steaks for hands and feet heavier than lead or light as snow, feet and hands separated by oceans of time or incalculable latitudes of light, the little knob of the brain hidden away like a grain of sand and the toenails rotting blissfully under the ruins of Athens. In this room I heard nothing but inanities (21-22).

Líneas delante, el narrador de "Third or Fourth Day of Spring" adquiere un tono catastrofista, no ve una salida digna a nuestro mundo. Enfermedades, progreso, catástrofes naturales y la agonía de Dios destruyen el mundo ante los ojos de Miller:

Schizophrenia! Nobody thinks any more how marvelous it is that the whole world is diseased. No point of reference, no frame of health. God might just as well be typhoid fever. No absolutes. Only light years of deferred progress. When I think of those centuries in which all Europe grappled with the Black Death I realize how radiant life can be if only we are bitten in the right place! The dance and fever in the midst of that corruption! Europe may never again dance so ecstatically. And

syphilis! The advent of syphilis! There it was, like a morning star hanging over the rim of the world.

In 1927 I sat in the Bronx listening to a man reading from the diary of a drug addict. The man could scarcely read, he was laughing so hard. Two phenomena utterly disparate: a man lying in luminol, so taut that his feet stretch beyond the window, leaving the upper half of his body in ecstasy; the other man, who is the same man, sitting in the Bronx and laughing his guts out because he doesn't understand.

Aye, the great sun of syphilis is setting. *Low visibility*: forecast for the Bronx, for America, for the whole modern world. *Low visibility* accompanied by great gales of laughter. No new stars on the horizon. (*Catastrophes...* only catastrophes! (22-23).

Ironía y parodia son los hilos conductores de "The Angel Is My Watermark!" En este caso se puede observar auto-parodia e ironía al comentar su propio proceso creativo en el campo de la pintura. Ante la imposibilidad de escribir, Henry se dispone a dibujar--al fin y al cabo todo es producción artística--intenta pintar un caballo y empieza por la parte trasera que según él es la más fácil. No sale, no logra dar con la forma correcta, y comienza otra vez, y una vez más:

So I start all over again--with the mane this time. Now the mane of a horse is something entirely different from a pigtail, or the tresses of a mermaid. Chirico puts wonderful manes on his horses. And so does Valentine Prax. The mane is something. I tell you--it's not just a marce wave. It has to have the ocean in it, and a lot of mythology. What makes hair and teeth and fingernails does not make a horse's mane. It's something apart.... However, when I get into a predicament of this sort I know that I can extricate myself later when it comes time to apply the color. The drawing is simply the excuse for color. The color is the toccata: drawing belongs to the realm of idea. (Michelangelo was right in despising Da Vinci. Is there anything more ghastly, more sickishly ideational than the "Last Supper"? Is there anything more pretentious than the "Mona Lisa"?)

As I say, a little color will put life into the mane. The stomach is still a little out of order, I see. Very well. Where it is convex I make it concave and vice versa. Now suddenly my horse is galloping, his nostrils are snorting fire. But with two eyes he looks still a bit silly, a bit too human. Ergo, rub out an eye. Fine. He's getting more and more horsey. He's gotten kind of cute-looking too--like Charley Chase of the movies.... (*Black Spring* 65).

En el capítulo de *Black Spring*, "The Tailor Shop," Miller cuenta su experiencia en la sastrería de su padre. Fue una época oscura para Henry cuyo único deseo era escribir, expresarse a través de la literatura, ganar la dura batalla de la autoliberación con una pluma y un trozo de papel como únicas armas. A pesar de estar rodeado de agujas y tijeras, hilos y cremalleras, Miller "confecciona" este capítulo con un tono optimista gritando repetidamente la frase que siempre le acompañaría y serviría de saludo durante el resto de su vida: "*Always merry and bright!*"

However, *always merry and bright!* If it was before the war and the thermometer down to zero or below, if it happend to be Thanksgiving Day or New Year's or a birthday, or just any old excuse to get together, then off we'd trot, the whole family, to join the other freaks who made up the living family tree (*Black Spring* 108).

Se ha comprobado cómo Henry Miller se ajusta a una estética de lo *sublime* adelantándose a su tiempo en treinta años. A continuación se verá cómo nuestro escritor también establece un diálogo con la estética posmoderna en cuanto a las características formales narrativas: personajes, narrador.

La narrativa posmoderna sustituye la tradicional y "verificadora" voz en tercera persona y en tiempo pasado se sustituye poniendo más énfasis en el "yo" narrativo y el "tú" lectorial. De esta manera se confiere al texto un carácter más discursivo y se acorta el espacio que siempre ha separado al artista de la voz colectiva.

Otra consecuencia de la práctica de la estética posmoderna en literatura es el frecuente desafío de las nociones tradicionales de perspectiva. El sujeto narrador ya no es aquella entidad coherente y generadora de sentido, todo lo contrario, ahora se ha transformado bien en una desconcertante multiplicidad difícil de localizar, bien en un sujeto provisional que a menudo desautoriza su aparente omnisciencia¹².

Y respecto a los personajes del texto posmoderno, Hutcheon escribe en *A Poetics of Postmodernism*:

Historiographic metafiction espouses a postmodern ideology of plurality and recognition of difference: "type" has little function here, except as something to be ironically undercut...the protagonist of a postmodern novel... is overtly specific, individual, culturally and familially conditioned in his response to history, both public and private (114).

12. Esta teoría tiene su origen en la corriente psicoanalítica posmoderna. Siguiendo a Nietzsche la corriente psicoanalítica posmoderna abandona la antigua noción de una identidad estable para dejar paso a un nuevo concepto de identidad mediante el cual el "yo," según Jacques Lacan, se convierte en un conglomerado esquizofrénico que tiene su origen en la fase del espejo. M^a Carmen África Vidal explica de un modo claro y conciso la teoría lacaniana de la fase del espejo: "La fase del espejo es un acontecimiento fundamental en el desarrollo del sujeto que tiene lugar entre los seis y dieciocho meses, cuando el niño empieza a reconocer su propia imagen en el espejo. Tradicionalmente, se había visto el espejo como un objeto que reproduce fielmente el yo reflejado, pero, para Lacan, es el espejo el que crea ese yo: el sujeto como entidad organizada no es más que un reflejo, una imitación, de la cohesión de la imagen del espejo. El yo se forma así sobre la base de una relación imaginaria del sujeto con su propio cuerpo: el sujeto tiene la ilusión de la autonomía, pasando de la fragmentación a la unidad ilusoria del espejo (*¿Qué es el Posmodernismo?* 44)". El "yo" posmoderno, por lo tanto, ya no es una entidad coherente con poder para imponer orden en su entorno. Al contrario, el individuo está en constante conflicto con su entorno. "La coherencia es siempre una ilusión resultado de la fase del espejo: el mundo empieza a existir para el hombre sólo cuando éste se proyecta en aquel" (Vidal *¿Qué es el Posmodernismo?* 44).

En lo que se refiere a los personajes, empezaré por estudiar al protagonista del texto milleriano que como claramente se advierte es siempre Henry Miller. El autor-Miller presenta a un narrador que en la mayoría de los casos es también el personaje principal, el "héroe" de ficción. Se nos presenta como un hombre que finalmente ha sobrepasado los confines de su cultura, creando sus propios valores y conformándose en anunciador de un nuevo mundo que vendrá tras la destrucción del mundo presente.

Tropic of Cancer acepta esa destrucción y celebra la afirmación de una vida individual. Habiendo rechazado los valores que hereda de su cultura, la función-personaje Miller se enfrenta a una nueva vida en París con el consiguiente esfuerzo que le lleva seguir adelante bajo sus propios valores. Durante este proceso, nuestro autor regresa a niveles casi infantiles de demanda: le consume su deseo por la comida, todo lo que quiere en la vida no se convierte en objeto de deseo, sino más bien en objeto de su apetito voraz. La norma que gobierna su existencia es "sobrevivir," y le conduce a extremos insospechados: elabora una lista de amigos, candidatos seguros que pueden aceptar la responsabilidad de alimentarlo en situaciones críticas, que por cierto eran muy frecuentes. Cada semana llama a uno de ellos hasta que obtiene la deseada invitación.

Además de este tipo de héroe, *Tropic of Cancer* inicia un estilo que caracterizará el texto milleriano en sucesivas ejecuciones. Generalmente aparecen tres elementos que se combinan en proporciones diferentes. El primer elemento es la vida del héroe-narrador (voy a utilizar la denominación de "héroe" aunque en muchas ocasiones se desarrolla en términos de anti-héroe). Una vida que se relata en tiempo presente, y que se traduce en una representación continua del acto de disfrutar de la vida *aquí y ahora*. En segundo lugar, observamos una serie de elementos anecdóticos que presentan una mezcla de lugares inusuales y extraños personajes. Algunas veces, estas anécdotas parecen incluirse en la narración por capricho del narrador ya que no existe conexión lógica entre lo narrado y la anécdota en cuestión. Este es el caso, por ejemplo, de Max, el indigente refugiado. Y por último, se aprecia un conjunto de asociaciones con carácter fantástico que fluyen por el texto y sirven para que el héroe-narrador desarrolle sus interpretaciones personales del mundo. Los símbolos fantásticos ayudan al narrador a alcanzar momentos o instantes más allá del presente, es decir instantes pasados o futuros.

Asimismo, la simbología en Miller traspassa los límites del contexto geográfico; no se puede hablar, por lo tanto, ni de coordenadas temporales ni de coordenadas espaciales: "One cannot insist on the past or a future for his characters, moreover, because many are deliberate abstractions identified by stylized analyses of their weaknesses." (Nelson 22)

En ocasiones, el héroe-narrador se divide de forma que el narrador presenta al héroe con otra personalidad distinta a la de Henry Miller. Sigue siendo Miller en la "estructura profunda" pero en el fluir textual aparece como un personaje diferente con distinto nombre--Gottlieb Leberecht Müller. Henry es un ciudadano común que desarrolla su función de búsqueda de la felicidad a través de un trabajo, una esposa, una familia y unos amigos, cuando de repente mira a su alrededor y no comprende absolutamente nada: éste es el momento de la transformación, ahora se llama Müller y es un ser sin raíces, sin identidad.

Al principio de este episodio, el narrador utiliza la tercera persona de la voz narrativa "Gottlieb Leberecht Müller: This is the name of a man who lost his identity. Nobody could tell him who he was, where he came from or what had happened to him." (*Tropic of Capricorn* 206) Y a continuación, gracias a un reflejo en la pantalla--una película de guerra--Müller se convierte en el narrador en primera persona que ha dominado

el texto en la mayoría de los episodios anteriores, aunque ahora con un nombre diferente. Se vuelve al uso del "I": "Often I forget which is the real me. Often in my dreams I take the draught of forgetfulness, as it is called, and I wander forlorn and desperate, seeking the body and the name which is mine." (206) Pero este héroe-narrador, repito, no es Henry Miller, sino Gottlieb Leberecht Müller. La inconsistencia del narrador-héroe muestra características propias de la estética posmoderna.

La metaficción resulta de la ficción en cada momento en el que Miller crea, junto con el personaje, un narrador que comenta no sólo las acciones del personaje, sino también la labor del autor al que emula ya que ambos están escribiendo un libro: "I have been looking over my manuscripts, pages scrawled with revisions. Pages of *literature*. This frightens me a little." (*Tropic of Cancer* 17) Y en *Tropic of Capricorn*, el meta-texto también se superpone al texto cuando el narrador explica su proceso de escritura en la "Coda":

For years now I have been trying to tell this story; each time I have started out I have chosen a different route. I am like an explorer who, wishing to circumnavigate the globe, deems it unnecessary to carry even a compass. Moreover, from dreaming over it so long, the story itself has come to resemble a vast, fortified city, and I who dream it over and over, am another too exhausted to enter. And as with the wanderer, this city in which my story is situated eludes me perpetually (304-305).

Aquí el narrador está muy cerca del autor y de hecho este meta-texto puede aparecer también como su único medio de expresión. Y no sólo expresión, sino también auto-parodia narrativa como se puede observar en *Nexus*:

Such exquisite torture, this writing humbuggery! Bughouse reveries mixed with choking fits and what the Swedes call *mardrömmen*. Squat images roped with diamond tiaras. Baroque architecture. Cabalistic logarithms. Mezuzahs and prayer wheels. Portentous phrases. ("Let no one," said the auk, "look upon this man with favor!") Skies of blue-green copper, filigreed with lacy striata; umbrella ribs, obscene graffiti. Balaam the ass licking his hind parts. Weasels spouting nonsense. A sow menstruating. . . . (198).

En el capítulo 10 de este mismo libro se produce un punto dramáticamente crucial donde el narrador une los dos modelos mencionados de texto y meta-texto--también podría hablarse de texto y anti-texto--afirmando que para que él pueda relatar el amor entre Mona y Henry, ese amor tendría que haberse terminado. En este caso concreto, el narrador y el personaje principal se alían, pero de nuevo, como cuando se gritaba haber encontrado una voz veraz (que supone la alianza del narrador y el autor), la afirmación es más un motivo dramático que un elemento estructural de la escritura. Sin embargo, no siempre se produce un acuerdo así entre autor y narrador, muchas veces se produce un claro contraste:

The narrator's nihilism contrasts with the persona's optimism. At the same time they are a product of an author (Miller) who went through experiences similar to those of his narrator (Henry) who creates a character (Henry as aspiring author)

who is that narrator's own alter ego whilst possessing an alter ego of his own (Henry as clown) (Parkin 219).

Se observa un poliestilismo narrativo que produce ambigüedad e inconsistencia en el texto, otra vez términos más propios de una estética posmoderna.

En varias ocasiones el diálogo entre narrador y lector pone de manifiesto la comunicación del autor con la voz colectiva, otro de los elementos que caracterizan a la estética posmoderna. Concretamente en *Black Spring*, leemos:

And now ladies and gentlemen, with this little universal can opener which I hold in my hands I am about to open a can of sardines. With this little can opener which I hold in my hands it's all the same--whether you want to open a box of sardines or a drugstore. It's the third or fourth day of spring, as I've told you several times already, and even though it's a poor, shabby, reminiscent spring, the thermometer is driving me crazy as a bedbug. You thought I was sitting at the Place Clichy all the time, drinking an *apéritif* perhaps (31).

Después de relatar el infierno que Henry vivió durante la época en que su mujer mantenía una relación lésbica con una artista vanguardista en Nueva York, el narrador comenta con el lector la posibilidad de un viaje a París, que finalmente sólo se hizo realidad para las dos mujeres: "It didn't take a mind reader to see how they [Mona y su amante] were that I wasn't to accompany them." (*Nexus* 148)

Henry Miller es un escritor sobre y para el pueblo, no en un sentido político marxista, sino en relación con la noción posmoderna de anti-Dios, de mero intermediario hacia la voz colectiva. Miller establece una comunicación con el lector, que brilla por su ausencia en las obras de escritores modernos. Para decirlo con palabras de Rexroth, estudioso de la obra de Miller:

Henry Miller is a really popular writer, a writer of and for real people, who in other countries [fuera de Estados Unidos] is read, not just by highbrows, or just by the wider public which reads novels, but by common people, by the people who, in the United States, read comic books....The people Henry Miller writes about read him (95-96).

Sobre otros personajes (aparte de la función-héroe-narrador Henry Miller): Sylvester, pseudo-escritor--"Nor will Sylvester ever be a writer" (*Tropic of Cancer* 12)--y uno de los amigos de Henry que se suma a esa lista de "invitadores," recibe una crítica acusadora, a través del monólogo interior del narrador por ser un marido que parece no comprender "how a change of semen can make a woman [la mujer de Sylvester, en concreto] bloom" (*Tropic of Cancer* 66). Marlowe, bebedor empedernido y primer editor que publicó a Miller (sabemos esto por fuentes ajenas al texto) aparece para mostrar el oportunismo de Miller (*Tropic of Cancer* 58). Moldorf es esa clase de artista moderno que se cree un Dios y al cual la función-héroe Henry rechaza como hizo la función-autor Miller con escritores modernos tales como Joyce: "I am trying ineffectually to approach Moldorf. It is like trying to approach God, for Moldorf is God - he has never been anything else. I am merely putting down words . . ." (*Tropic of Cancer* 16).

El trato calidoscópico y muchas veces marginal de los personajes apunta en dirección contraria a la estereotipación. Miller presenta a sus personajes como proyecciones negativas del "yo," siempre por medio de un proceso de individualización. Algunas veces, sin embargo, la función-narrador Miller introduce personajes, compañeros o simplemente conocidos, en términos de admiración. En las últimas páginas de *Plexus*, Miller comenta el suicidio de un hombre al que apenas conocía pero admiraba, precisamente por no parecerse a él:

All these aspects of the man, plus the fact that he was debonair, adroit, thoroughly sophisticated, utterly tolerant and forgiving, had endeared him to me. Not one of my friends possessed these qualities. They had better and worse traits, traits all too familiar to me. They were too much like myself *au fond*, my friends. All my life I had wanted, and still crave, as a matter of fact, friends whom I could look upon as being utterly different from myself. (526-527).

Los personajes de Miller son un medio a través del cual la función-narrador Miller proyecta sus "confesiones": "These stylized figures belong both to Miller's confessions and to the later fiction which is closer to anatomy." (Nelson 142) Y si utiliza algún estereotipo se observa rápidamente el corte irónico del diseño: "These fragmentary caricatures seem to be more a result of Miller's sensibility than of the actual-life prototypes..." (Widner 29).

Después de lo escrito y en este punto concreto, la conclusión parece obvia: el escritor norteamericano aboga por una estética, o más bien antiestética de lo sublime--siempre en términos de Lyotard--pues incorpora elementos de ambigüedad, eclecticismo, fragmentación, inconsistencia narrativa y abstracción de personajes. Además, a través de la obscenidad consigue alejarse de la belleza tradicional que para Miller ya no existe en el contexto literario.

Estas impresiones hacen que Henry V. Miller se distancie de la mayoría de los escritores de su época--al menos en lo que a esta cuestión de la poética se refiere--adelantándose a su tiempo en treinta años, y conectándose con el paradigma contemporáneo de la posmodernidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Miller, Henry. "The Rise of Schizophrenia." *New English Weekly*. X (1936).
 ---. *The Cosmological Eye*. New York: New Directions. 1939.
 ---. *The Wisdom of the Heart*. Norfolk, Connecticut: New Directions. 1941.
 ---. *The Air-Conditioned Nightmare*. New York: New Directions. 1945.
 ---. *Remember to Remember*. New York: New Directions. 1947.
 ---. *The Time of the Assassins: A Study of Rimbaud*. Norfolk, Connecticut: New Directions. 1956.
 ---. *Big Sur and the Oranges of Hieronymus Bosch*. New York: New Directions. 1957.
 ---. *The Colossus of Maroussi*. 3rd ed. New York: New Directions. 1958
 ---. *Black Spring*. New York: Grove Press. 1963
 ---. *Nexus*. New York: Grove Press. 1965
 ---. *Plexus*. New York: Grove Press. 1965

- , *My Life and Times*. New York: Gemini/Smith - Playboy, 1971.
- and Wallace Fowlie. *Letters of Henry Miller and Wallace Fowlie: 1943-1972*. New York: Grove Press, 1975.
- , *Quiet Days in Clichy and The World of Sex: Two Books*. New York: Grove Press, 1978.
- , *Cartas a Anaïs Nin*. Trad. Ana Goldar. Barcelona: Bruguera, 1979.
- , *Sexus*. 1st published in 1965. New York: Grove Press, 1987.
- , *Nothing but the Marvelous: Wisdoms of Henry Miller*. Santa Barbara: Capra Press, 1990.
- , *Aller Retour New York*. New York: New Directions 1991.
- , *Crazy Cock*. New York: Grove Weidenfeld, 1991.
- , *Moloch or, This Gentile World*. New York: Grove Press, 1992.
- , *Stories, Essays, Travel Sketches*. New York: MJF Books, 1992.
- , *Tropic of Cancer*. London: Flamingo, 1993.
- , *Tropic of Capricorn*. London: Flamingo, 1993.

Obra Crítica

- Bartillat de, Christian. *Conversaciones con Henry Miller*. Trad. Alberto Szpumberg. Barcelona: Granica Editor, 1977.
- Barthes, Roland. "Death of the Author." *Image, Music, Text*. Trans. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.
- Bartlett, Jeffrey. "The Late Modernist." *Critical Essays on Henry Miller*. Ed. Ronald Gottesman. New York: G. K. Hall & Co., 1992.
- Bashevis Singer, Isaac. "[Letter]" *Critical Essays on Henry Miller*. Ed. Ronald Gottesman. New York: G. K. Hall & Co., 1992.
- Baxter, Annete K. *Henry Miller: Expatriate*. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 1961.
- Brassai. *Henry Miller Tamaño Natural*. Trad. Cari Sanz Barberá. Barcelona: Ediciones del Cotal, 1977.
- , *Henry Miller Duro, Solitario y Feliz*. Trad. Josep Elías. Barcelona: Ediciones del Cotal, 1979.
- Calonne, David Stephen. "Henry Miller: Cosmologist." *Henry Miller: A Book of Tributes, 1931-1994*. Ed. Craig Peter Standish. Orlando: Standishbooks, 1994.
- Creely, Rober. "A Testimonial and Reflection." *Critical Essays on Henry Miller*. Ed. Ronald Gottesman. New York: G. K. Hall & Co., 1992.
- Crowther, Paul. *Critical Aesthetics and Postmodernism*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- Durrel, Lawrence, ed. *The Henry Miller Reader*. 6ª ed. New York: New Directions, 1959.
- , Lawrence and Alfred Péries. *Art and Outrage: A Correspondence about Henry Miller*. New York: E. P. Dutton & Company, 1961.
- Earnshaw, Steven, ed. *Postmodern Surroundings*. Amsterdam: Rodopi, 1994.
- Eco, Umberto. *The Open Work*. Trans. Ana Cancogni. Cambridge: Harvard UP, 1989.
- Emory, Elliot, ed. *Historia de la Literatura Norteamericana*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Epstein, William H. *Contesting the Subject: Essays in the Postmodern theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*. West Lafayette: Purdue UP, 1991.
- Everman, Welch D. "The Anti-Aesthetic of Henry Miller." *Critical Essays on Henry Miller*. Ed. Ronald Gottesman. New York: G. K. Hall & Co., 1992.

- Ferguson, Robert. *Henry Miller. A Life*. New York & London: W.W. Norton & Company, 1993.
- Foster, Hal. *Recordings: Arts, Spectacle, Cultural Politics*. Washington: Bay Press, 1985.
- Fowlie, Wallace. "Henry Miller As Visionary." *Critical Essays on Henry Miller*. Ed. Ronald Gottesman. New York: G. K. Hall & Co., 1992.
- García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para Entrar y Salir de la Modernidad*. México D.C.: Grijalbo, 1989.
- Gertz, Elmer and Felice Flanery Lewis, eds. *Henry Miller: Years of Trial and Triumph, 1962*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1978.
- Gordon, William A. *The Mind and Art of Henry Miller*. Louisiana: Louisiana UP, 1967.
- Habermas, Jürgen. "Modernity versus Postmodernity." *A Postmodern Reader*. Eds. Joseph Natoli and Linda Hutcheon. Albany: State University of New York P, 1993.
- Hassan, Ihab. *The Literature of Silence: Henry Miller and Samuel Beckett*. New York: Alfred A. Knopf, 1967.
- . "Toward a Concept of Postmodernism." *A Postmodern Reader*. Eds. Joseph Natoli and Linda Hutcheon. Albany: State University of New York P, 1993.
- Herman, David. J. "Modernism versus Postmodernism: Toward an Analytic Distinction." *A Postmodern Reader*. Eds. Joseph Natoli and Linda Hutcheon. Albany: State University of New York P, 1993.
- Hoffman, Frederick J. "Further Interpretations." *Henry Miller: A Book of Tributes, 1931-1994*. Ed. Craig Peter Standish. Orlando: Standishbooks, 1994.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- . *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1989.
- Huyssen, Andreas. "Mapping the Postmodern." *A Postmodern Reader*. Eds. Joseph Natoli and Linda Hutcheon. Albany: State University of New York P, 1993.
- Jameson, Fredric. "Excerpts from *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*." *A Postmodern Reader*. Eds. Joseph Natoli and Linda Hutcheon. Albany: State University of New York P, 1993.
- Jong, Erica. *The Devil at Large*. London: Chatto & Windus, 1993.
- Kernan, Alvin B. *The Death of Literature*. New Haven: Yale UP, 1990.
- Koelb, Clayton, ed. *Nietzsche as Postmodernist: Essays Pro and Contra*. Albany: State University of New York P, 1990.
- Lee, Alwyn. "Henry Miller: The Pathology of Isolation." *Three Decades of Criticism*. Ed. Edward Mitchel. New York: New York UP, 1971.
- Lewis, Leon. *Henry Miller: The Major Writings*. New York: Schocken Books, 1986.
- Liotard, Jean Francois. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoffrey Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- Luntley, Michael. *Reason, Truth and Self: The Postmodern Reconditioned*. New York: Routledge, 1995.
- Mailer, Norman. *Genius and Lust: A Journey Through the Major Writings of Henry Miller*. New York: Grove Press, 1976.
- Maillet, Albert. "Henry Miller: Superman and Prophet." *Henry Miller: A Book of Tributes, 1931-1994*. Ed. Craig Peter Standish. Orlando: Standishbooks, 1994.
- Manning, Hugo. *The It and the Odyssey of Henry Miller*. London: Enitharmon Press, 1971.

- Martin, Jay. *Always Merry and Bright: The Life of Henry Miller*. London: Penguin Books. 1980.
- Mayné, Gilles. *Eroticism in Georges Bataille and Henry Miller*. Birmingham, Alabama: Summa Publications. 1993.
- McGowan, John. *Postmodernism and Its Critics*. Ithaca: Cornell UP. 1991.
- Millett, Kate. "Henry Miller." *Critical Essays on Henry Miller*. Ed. Ronald Gottesman. New York: G. K. Hall & Co., 1992.
- Mitchell, Edward, ed. *Henry Miller: Three Decades of Criticism*. New York: New York UP. 1971.
- Moore, Nicholas. *Henry Miller*. London: Norwood Editions. 1978.
- Natoli, Joseph and Linda Hutcheon, eds. *A Postmodern Reader*. Albany: State University of New York P. 1993.
- Nelson, Jane A. *Form and Image in the Fiction of Henry Miller*. Detroit: Wayne State UP. 1970.
- Nin, Anaïs. *Anais Nin, Diario 1934-1939*. Trad. Enrique Hegewinx. Barcelona: Editorial R M. 1978.
- . *Henry y June*. Trad. M^a José Rodellar. Barcelona: Plaza & Janés. 1987.
- Omar, Sydney. *Henry Miller: His World of Urania*. London: Villiers Publications. 1960.
- Ortega y Gasset, José. *La Deshumanización del Arte*. 6^a ed. Madrid: Revista de Occidente. 1960.
- Orwell, George. "Inside the Whale." *Three Decades of Criticism*. Ed. Edward Mitchell. New York: New York UP. 1971.
- Parkin, John. *Henry Miller: The Modern Rabelais*. Lewiston, New York: The Edwin Mellen Press. 1990.
- Perlès, Alfred. *My Friend Henry Miller: An Intimate Biography*. New York: J. Day Co., 1956.
- Phelil, Fred. *Another Tale to Tell: Politics and Narrative in Postmodern Culture*. New York: Verso. 1990.
- Porter, Bern, ed. *The Happy Rock: A Book About Henry Miller*. Philadelphia: The Walton Press. 1945.
- Rexroth, Kenneth. "The Reality of Henry Miller." *Critical Essays on Henry Miller*. Ed. Ronald Gottesman. New York: G. K. Hall & Co., 1992.
- Rice, Philip and Patricia Waugh, eds. *Modern Literary Theory: A Reader*. 2nd ed. New York: Routledge. 1992.
- Shapiro, Karl. "The Patagonian." *Henry Miller: A Book of Tributes, 1931-1994*. Ed. Craig Peter Standish. Orlando: Standishbooks. 1994.
- Standish, Craig Peter, ed. *Henry Miller: A Book of Tributes 1931-1994*. Orlando: Standishbooks. 1994.
- Vidal, Maria del Carmen África. *¿Qué es el postmodernismo?*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante. 1989.
- . *Hacia una Patafísica de la Esperanza. Reflexiones la Novela Postmodernista*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante. 1990.
- Waugh, Patricia. *Practising Postmodernism, Reading Modernism*. New York: Edward Arnold. 1992.
- Wickes, George, ed. *Henry Miller and the Critics*. Carbondale: Southern Illinois UP. 1963.

- Widmer, Kingsley. *Henry Miller*. New Haven, Connecticut: College & University Press. 1963.
- Woolf, Michael. "Beyond Ideology: Kate Millett and the Case for Henry Miller." *Critical Essays on Henry Miller*. Ed. Ronald Gottesman. New York: G. K. Hall & Co., 1992.